

## **La materia inglesa en la tragedia neoclásica española de fines del XVIII: *La***

### ***Estuarda* y el ‘femenil’ ingenio de María Martínez Abello**

#### **Abstract**

Although Mary Stuart's death has been a matter of interest for the European theatre for more than three centuries owing to its clear dramatic potential, Spanish neoclassical tragedy never tackled it until María Martínez Abello published *La Estuarda* in the late eighteenth-century. This paper studies this unique and little-known sample of the scarce tragic production by Spanish women writers during the Enlightenment. Its originality has been questioned in view of its subject-matter, repeatedly cultivated by the eighteenth-century French theatre, and the well-known influence of the latter on the peninsular drama. I will examine the play's possible sources and will show the link between the plot development of *La Estuarda* and the prevention showed by conservative Spanish intellectuals to the possible impact of the French Revolution in Spain. To achieve this end, I will analyse how the apologetic and almost hagiographic intention with which this English historical subject is approached—typical of European Catholic tradition and in tune with the dramatist's gender—also allows for an underlying political reading, unusual in women literature but in perfect harmony with the interests of neoclassical tragedy: the defence of monarchical legitimacy and virtuous reason opposite to tyranny, injustice and moral disorder.

**Key Words:** María Martínez Abello, *La Estuarda*, Spanish theatre, Neoclassical tragedy, women writers, Mary Stuart, French Revolution, Carlos IV, counterrevolutionary literature.

## **Resumen**

Aunque la muerte de María Estuardo fue materia de interés para el teatro europeo durante más de tres siglos por su evidente potencial dramático, la tragedia neoclásica española no la abordó en una sola ocasión hasta que, en los últimos años del XVIII se publicó *La Estuarda* de María Martínez Abello. El presente trabajo estudia esta muestra singular y poco conocida de la escasísima labor trágica de las escritoras españolas durante la Ilustración, cuya factura original se ha puesto en duda a la vista de su temática, cultivada en repetidas ocasiones por el teatro francés dieciochesco, así como de la demostrada influencia de este último sobre la dramaturgia peninsular. Investigaremos sus posibles fuentes, y trataremos de mostrar la vinculación entre el desarrollo argumental de *La Estuarda* y la prevención mostrada por los intelectuales españoles proabsolutistas ante las posibles repercusiones peninsulares de la reciente Revolución Francesa; analizaremos, para ello, cómo la intención apologética y casi hagiográfica con la que se aborda la muerte de María Estuardo, propia de la tradición católica europea y acorde con el género de la autora, permite también una lectura política subyacente, inusual en pluma femenina pero en perfecta consonancia con los intereses de la tragedia neoclásica: la defensa de la legitimidad monárquica y de la razón virtuosa frente a la tiranía, la injusticia y el desorden moral.

**Palabras clave:** María Martínez Abello, *La Estuarda*, teatro español, tragedia neoclásica, escritoras, María Estuardo, Revolución Francesa, Carlos IV, literatura contrarrevolucionaria.

No es la tragedia, desde luego, un género que nos permita ahondar más en nuestros conocimientos sobre la escritura femenina dieciochesca en España. Por razones unas veces explícitas y otras sobreentendidas, sustentadas en la convicción generalizada de la escasa adecuación de la naturaleza, la preparación y el talento femeninos a las exigencias de la tragedia, las mujeres con aspiraciones dramáticas acostumbraron durante el período neoclásico a deambular por otros derroteros menos exigentes; composiciones breves, como la tonadilla o el sainete, y sobre todo, comedias ‘nuevas’, ‘ilustradas’ o ‘de buenas costumbres’ permitían a las autoras españolas encauzar sus inquietudes literarias, ofreciéndoles temáticas consideradas acordes con su condición femenina, tales como la educación o el lugar de las mujeres en la sociedad ilustrada, la virtud, las modas sociales, el matrimonio y la libertad sentimental, etc.

Bien al contrario, la carga ideológica consustancial a la tragedia -su permanente reflexión sobre el poder, su voluntad de representación del conflicto entre tiranía y libertad, su defensa del papel político de la nobleza, del absolutismo y del regalismo, etc.- quedaba fuera, de forma tácita, de las expectativas generadas por las limitadas incursiones femeninas en el ámbito dramático. Quizá por ello, más allá de las traducciones de Voltaire y de Racine realizadas por Margarita Hickey,<sup>1</sup> la única muestra de tragedia neoclásica original publicada por una mujer antes del fin de la centuria sea *La Estuarda* de María Martínez Abello, y quizá por esto también, la más prolífica y profesional -con todas las precauciones que este adjetivo exige a la hora de referirse a la autoría femenina en el XVIII- de las dramaturgas de entresiglos, María Rosa de Gálvez, tan solo consiguiera llevar a las tablas dos de sus ocho obras trágicas ya en 1801 (*Safo* y *Alí-Bek*).

---

<sup>1</sup> Hickey publica *La Andrómaca* como parte del volumen I de sus *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas* (1789), donde se anuncia para el siguiente tomo -que nunca llegó a publicarse- la traducción de *Zayra* y de *Alcira*. La copia manuscrita de *Zayra* se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Trataremos de demostrar, a lo largo de las páginas siguientes, que la elección del género (tragedia) y del asunto (la muerte ejemplar de María Estuardo) de esta obra por parte de Martínez Abello no fue únicamente una vía para visibilizar públicamente su pericia como dramaturga ni su esmerada formación literaria; antes bien, dicha elección, inspirada por el eco peninsular de los desmanes revolucionarios del país vecino, respondía a una clara voluntad ideológica: la de reflexionar indirectamente y en clave dramática sobre algunos conceptos vedados históricamente para el intelecto y la pluma femeninos (monarquía, tiranía, usurpación del poder, razón política, etc.), previniendo a los lectores de la España absolutista y católica de Carlos IV, mediante la representación apologetica del trágico final de la reina escocesa, acerca de los peligros inherentes al poder ilegítimo.

A falta de otra información sobre María Martínez Abello, su escueta obra nos revela que se adecua sin estridencias al modelo de escritora dieciochesca, cultivada, discreta, de ideología conservadora, defensora de las buenas costumbres y consciente de la peliaguda posición de las mujeres, en especial de las de intelecto inquieto, como ella misma, en un orden socio-cultural masculino. Sus poemas, publicados en el *Diario de Barcelona* entre el 2 de mayo de 1797 y el 1 de febrero de 1799 bajo la firma de ‘Madama Abello’, nos muestran a una autora versada en las formas poéticas dieciochescas y conocedora de las expectativas, que en ningún momento desafía, sobre las vías temáticas que podía recorrer la lírica femenina de entresiglos con ciertas garantías.

Tampoco hallamos estridencias en su única comedia, *Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor. La Laureta*, cuya publicación fue anunciada a principios de 1800 por diversos periódicos de Madrid y Barcelona, aunque nunca llegó a representarse.

Esta comedia nueva, cuyo asunto, reelaborado y dramatizado con libertad absoluta por la autora, venía del conocido cuento de Marmontel, demuestra el recorrido de las aspiraciones literarias de Martínez Abello, que se atreve, tras la progresiva revelación periodística de su talento poético durante casi dos años, a mostrar públicamente sus habilidades en materia de composición dramática. El género al que recurre en *La Laureta* (la comedia ‘de buenas costumbres’), la temática abordada (el honor y la virtud femeninos como garantía de orden social) y la finalidad que persigue (el neoclásico *prodesse et delectare*, uniendo amores imposibles, mensaje educativo, fondo cristiano y final feliz), nos muestran, de nuevo, a una escritora deseosa de ajustar su práctica literaria a la ortodoxia ilustrada, burguesa y femenina de su tiempo.

Este periplo de Martínez Abello por los géneros neoclásicos de finales de la centuria se completa con el cultivo de la tragedia. En esos mismos años, posiblemente antes de practicar la comedia ‘de buenas costumbres’ e incluso de colaborar en el *Diario de Barcelona*, esta enigmática escritora publica *La Estuarda*, una tragedia de tema inglés un tanto inusual en el marco dramático del fin de siglo. Que ‘Madama Abello’ canalizara sus aspiraciones literarias hacia la sublimidad del género trágico podría resultar poco habitual en el contexto literario dieciochesco, pero relativamente comprensible en una escritora cultivada y versada –como evidentemente lo estaba– en las exigencias neoclásicas; no obstante, el hecho de que, disponiendo de sobrados modelos de tragedias de tema nacional, clásico u oriental, de magnífica acogida entre los dramaturgos españoles, esta escritora novel escogiera para su primer ensayo en el género una materia de la historia europea reciente, sin presencia hasta el momento en el acervo trágico del Neoclasicismo español, podría resultar sorprendente.<sup>2</sup> De hecho, ante

---

<sup>2</sup> La mayor parte de las tragedias de entresiglos, sean originales o adaptaciones, siguen reelaborando la materia medieval (*La condesa de Castilla* (1798) de Álvarez de Cienfuegos, *Sancho García* (1793) de Manuel Lassala, *El duque de Viseo* (1801) y *Pelayo* (1805) de Quintana, etc.), greco-romana (*El Numa* (1799) de González del Castillo, *Aníbal* (1792) de Rodríguez de Arellano, *Agamenón* (1800) de Eugenio

la escasez de tragedias españolas de tema inglés, la aislada incursión de Martínez Abello nos induce a pensar que, o bien se estaba nutriendo de una fuente extranjera -¿francesa, quizá, como era habitual en el teatro nacional?- , o quizá el asunto tratado – la muerte católica y ejemplar de María Estuardo, reina de Escocia, por efecto de la tiranía y la herejía- resultaba especialmente *ad hoc* para cimentar el mensaje ideológico soterrado en la obra.

Aparentemente, *La Estuarda* no llegó a representarse, al menos en ninguno de los grandes coliseos cuyos repertorios recogen los catálogos que nos ayudan a reconstruir la nutrida actividad teatral del cambio de siglo.<sup>3</sup> Era este, ya lo sabemos, un destino más que habitual en las tragedias dieciochescas, la mayoría de las cuales, fuera por ciertas limitaciones en su teatralidad, por su falta de imaginación en el tratamiento de los asuntos históricos debida a la escasez de modelos, o por su nula adecuación a las expectativas, a los gustos o a la competencia dramática del público de los coliseos, nunca llegó a las tablas.<sup>4</sup> Si esto fue así para una buena cantidad de tragedias de autores

---

de Tapia, etc.) u oriental (*Abdalazis y Egilona* (1804) de Vargas Ponce, *Alí-Bek* (1801) de Gálvez, *La Zoraida* (1798) de Álvarez de Cienfuegos, etc.). Ver Antonio Mendoza Fillola, *La tragedia neoclásica española: 1710-1819* (Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1979, 342) y Josep-Maria Sala Valldaura, *De amor y política. La tragedia neoclásica española* (Madrid: CSIC, 2006, 97-124).

Frente a ello, la materia inglesa está prácticamente ausente del panorama trágico español, si exceptuamos la *Ana Bolena* de Lorenzo María de Villarroel (1778). Más apreciados son los escenarios británicos en la comedia/drama sentimental, original y en traducción, como se aprecia en *El fabricante de paños* de Valladares (1783), *La Jacoba* de Comella (1789), *El triunfo del amor y la amistad* de Zavala (1793), *La delirante* de Gálvez (1804), *Elvina y Perci* (1803) de Carnerero, etc.

<sup>3</sup> No hay, al menos, ni rastro de ella en los principales catálogos: A. Par, 'Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII', *Boletín de la Real Academia Española*, XVI (1929), 326-349, 432-513, 594-612; Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935); Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Universidad, 1974); René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols, (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996); Josep María Sala Valldaura, *Cartellera del Teatre de Barcelona (1790-1799)* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999), y *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo. O las musas de guardilla* (Lleida: Milenio, 2000); M<sup>a</sup> Mercedes Romero Peña, *El teatro en Madrid durante la guerra de la Independencia: 1808-1814* (Madrid: FUE, 2006).

<sup>4</sup> Mendoza Fillola señala, por ejemplo, que la cantidad de tragedias representadas entre 1788 y 1799 constituye tan solo el diez por ciento del total de las obras que llegan a los escenarios (*La tragedia neoclásica española*, 88). Para un excelente compendio de las variadas razones de la escasa implantación de la tragedia en el teatro comercial de su tiempo, ver José María Sala Valldaura, *De amor y política*, 151-164.

de primera fila, como *Solaya o los circasianos*, *Jahel*, *Virginia*, *Ataúlfo*, *Lucrecia*, *Guzmán el Bueno*, *El Víting*, etc., que no pudieron competir con la afición popular a la comedia reglada, al teatro espectacular o –un poco más adelante- al drama sentimental, no es de extrañar que la obra de una neófita como María Martínez Abello nunca llegara más allá de las dieciséis hojas en cuarto que conforman su versión impresa. No podemos descartar, no obstante, que pudiera haberse representado en alguno de los teatros o locales particulares de Barcelona en los que, tal y como nos revela el valioso estudio de Curet sobre el particular, aficionados pertenecientes a la burguesía y a la aristocracia ponían en escena comedias de éxito, e incluso esporádicamente alguna tragedia, como la *Zaida* de Voltaire o *Sidney y Wolsan* de Valladares.<sup>5</sup>

Más allá de las posibles especulaciones sobre su representación, la obra tuvo edición impresa en Barcelona, sin fecha y a costas de la compañía, tal y como indica el ejemplar digitalizado por la Biblioteca Nacional, que tiene en su portada el número 266 del catálogo de impresiones de Francisco Suriá y Burgada, seguido del título: *Tragedia. La Estuarda. En cuatro actos, compuesta por Doña María Martínez Abello*.<sup>6</sup> Tras los cuatro actos anunciados, compuestos en endecasílabos asonantados en los pares, el ejemplar se cierra con un ‘Argumento’ en el cual, además de darnos noticia de sus fuentes y ofrecer una síntesis de los acontecimientos principales de la vida de su

---

<sup>5</sup> Francesc Curet, *Teatres particulars à Barcelona en el segle XVIII* (Barcelona: Institut del Teatre, 1935), 61-65.

<sup>6</sup> María Martínez Abello, *Tragedia. La Estuarda*. (Barcelona: Surià y Burgada, s.a.).

Con la signatura Ms S/16136, conserva la Biblioteca Nacional de Madrid el manuscrito de la obra, con el título *Tragedia nueva. La Estuarda*, también en cuatro actos pero con diferente número de escenas. Contiene ciento cuarenta y una páginas numeradas, con dos caligrafías distintas y una hoja de guarda en cuyo vuelto se recoge, bajo forma de soneto, una dedicatoria de la autora –que se identifica como ‘Madama Abello’- a un no revelado pero ‘excelentísimo’ benefactor. Desde el final de la escena IV del último acto (109), se aprecia una segunda caligrafía, la misma con la que se transcribe el soneto inicial de dedicatoria y con la que se realizan pequeñas correcciones –mantenidas en la versión impresa- sobre los tres actos anteriores, aunque ambas letras confirman que el texto fue compuesto en el tránsito del XVIII al XIX. Dos manos, sí, pero un único ingenio, ya que entre las escenas que corresponden a una y a otra caligrafía, la continuidad compositiva es evidente, no apreciándose variación ninguna en cuanto al estilo ni tampoco en la concepción de la tragedia que destilan. ¿Dictaría Martínez Abello la primera parte de su texto, y volvería luego sobre él para corregirlo y ponerle fin de su puño y letra?

heroína, la autora se esfuerza por acomodar su obra a las exigencias de la práctica teatral de entresiglos; para ello, al tiempo que insiste en su adecuación a la ortodoxia del género trágico en materia de preceptiva, de pretendida fidelidad a la verdad histórica y de afán de verosimilitud, resalta la naturaleza emotiva/lastimosa del tema escogido, que legitima la catalogación de la obra como ‘drama trágico’, en perfecta sintonía con los gustos del público de su tiempo.

También la flexibilidad que confiesa la autora en el cumplimiento de las unidades dramáticas revela una concepción ya finisecular del género trágico, más permeable que en la etapa arandina a una nueva forma de entender el teatro; reconoce, por ejemplo, haber tratado de ceñirse a la unidad de tiempo, condensando en unos pocos días –pero sin especificar el período temporal que abarcan los hechos dramatizados, cuestión que queda un tanto difusa en la obra- acontecimientos de la vida de María Estuardo pertenecientes a varios años; se habría con ello soslayado ligeramente la verdad histórica - es decir, el desarrollo temporal del relato que se toma como fuente histórica y fidedigna-, ‘por no incurrir en la falta’, dice, ‘que tanto se critica en los Poetas Españoles’.<sup>7</sup> Precisamente en aras de esa misma fidelidad histórica, Martínez Abello confiesa no haber podido ajustarse a la unidad de lugar, ya que acomodar los lances a un único escenario hubiera supuesto dramatizar un encuentro entre la reina Isabel y María Estuardo que no se ajustaba a los relatos ‘oficiales’ de lo sucedido, por más que, como veremos más adelante, fuera del gusto de otros autores por sus evidentes concesiones a la emoción y a la tensión escénicas.

De hecho, en la versión de Martínez Abello, Isabel y María no llegan nunca a encontrarse, aunque se comunican a través de emisarios y de cartas entrecruzadas. A lo largo de los cuatro actos, se van alternando las escenas que corresponden a la reclusión

---

<sup>7</sup> La edición de Surià carece de paginación. Citaremos, en consecuencia, indicando el número de escena y de acto.



de 'María Estuarda' con las de la corte londinense, donde 'Isabela', aconsejada por 'Leycester' (Robert Dudley, conde de Leicester, favorito de Isabel I durante buena parte de su reinado), urde maquiavélicamente la estrategia que le permita deshacerse de la escocesa. El primer acto se dedica casi por entero al lucimiento y mayor gloria de 'la Estuarda' como 'católica señora' (escena I, acto I), y sirve para cimentar las bases ideológico-religiosas sobre las que se va a construir el conflicto dramático: a través de las propias palabras de la escocesa y de las del fiel servidor Jacobo, se informa al auditorio de su atribulada peripecia vital y se establece asimismo su condición de 'legítima heredera de toda Inglaterra y sus dominios' (escena I, acto II), su fe inquebrantable y su inocencia del supuesto delito que dio pie a su reclusión.<sup>8</sup> En estas primeras escenas, y siempre mediante dilatados diálogos y monólogos, quedan también puntualizados la bastardía de Isabel (que sirve para justificar las aspiraciones de 'la Estuarda'), su genio orgulloso, soberbio, envidioso y ladino, y su encarnizada cruzada anticatólica.

Asignados ya, sin concesión alguna a matices intermedios, los papeles de víctima católica y verdugo protestante, los siguientes dos actos se esfuerzan por vencer el estatismo discursivo condensando en unas pocas jornadas una sucesión de hechos acaecidos en realidad durante quince de los diecinueve años (de 1568 a 1587) que duró el encierro de María Estuardo, consiguiendo a duras penas imprimir cierto ritmo dramático al constante intercambio de misivas y de extensos parlamentos. Si en el primer acto ya se nos informaba de las cartas enviadas por la escocesa a Pío V, al Duque de Flandes y a la propia Isabel, suplicando libertad y solicitando auxilio, en el siguiente se muestran los entresijos del complot urdido por el duque de Norfolk para rescatar a María Estuardo y elevarla al trono inglés, respaldado por el Vaticano y el 'piadoso

---

<sup>8</sup> Se trata del asesinato de su segundo esposo, Henry Stuart (Lord Darnley). Tras la investigación que abrió la reina de Inglaterra sobre este asunto, no se pudo establecer la culpabilidad de María por falta de pruebas concluyentes, pero Isabel decidió mantenerla en prisión.

monarca' español Felipe V (escena I, acto II).<sup>9</sup> En el III acto, la conspiración es descubierta, Norfolk es interpelado por Isabel, apresado en la Torre de Londres y ejecutado al amanecer, y la reina aprovecha para dar la orden de juzgar a 'la Estuarda' por traición.<sup>10</sup> En el último acto se remansa de nuevo la acción para recuperar el tono apologetico de las primeras escenas. María Estuardo, trasladada a la prisión de Froding<sup>11</sup> y enterada de su inminente ejecución por los emisarios de la reina, se despide del mundo y de los suyos en dilatados discursos donde da sobradas muestras de su entereza cristiana y de su merecida candidatura a la 'diadema celestial'. Isabel, entre tanto, es asediada por amenazadores espectros que la inducen a condonar, en el último momento, la pena capital a 'la Estuarda'. Demasiado tarde; en la escena final, la escocesa yace exánime en su altar funerario, mientras afines y adversarios expresan su compasión ante la triste suerte, indigna de su real majestad, de esta mártir de la fe 'a costa de su sangre y su firmeza' (escena X, acto IV).

El asunto inglés que la obra desarrolla, poco habitual, como ya hemos señalado, en el escenario de la tragedia dieciochesca nacional, ha venido generando ciertas dudas sobre la factura original de la obra. En la 'Bibliografía de impresos' de Lafarga, *La Estuarda* consta como traducción, aunque no se recoge el original, y Palacios Fernández supone también que podría estar trazada sobre un modelo extranjero.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Se trata de la llamada 'Conspiración de Ridolfi' contra la reina Isabel, instigada en 1571 por el banquero florentino (y agente secreto de la Santa Sede) Roberto Ridolfi, que contaba con el apoyo de Felipe II. Tal como ocurre en *La Estuarda*, un mensajero de Ridolfi fue detenido con cartas comprometedoras, Norfolk fue declarado culpable de alta traición, y decapitado en junio de 1572.

<sup>10</sup> La ejecución de María Estuardo ocurrió en realidad quince años después de la de Norfolk, en febrero de 1587, a resultas del llamado 'Complot de Babington'.

<sup>11</sup> Se refiere, evidentemente, al conocido castillo de Fotheringay, al cual fue trasladada en septiembre de 1586 y donde fue ejecutada unos meses más tarde.

<sup>12</sup> Ver Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, 2 vols. (Barcelona: Universidad, 1983), I, *Bibliografía de impresos*, 117, y Emilio Palacios Fernández, 'Noticias sobre el parnaso dramático femenino en el siglo XVIII', en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. L. García Lorenzo (Murcia: Universidad, 2000), 81-132 (p. 121). Por contra, en su tesis sobre las escritoras de la Ilustración, Zorrozua incluye *La Estuarda* entre las tragedias originales (*Escritoras de la Ilustración española, 1759-1808* [Bilbao: Dpto. Publicaciones Universidad Deusto, 1999], 438), y Julia Bordiga Grinstein, que dedica varios párrafos a la obra en cuestión, indica también que 'no debieran abrigarse dudas en cuanto a la autoría de Martínez Abello' ('Panorama de la dramaturgia femenina

Modelos dramáticos, de hecho, los hubo desde bien pronto. Cuando, mientras se hallaba recluida en su prisión de Sheffield, la reina de los escoceses bordaba en el paño de honor que colgaba sobre su sillón real la célebre – y premonitoria- leyenda ‘in my end is my commencement’,<sup>13</sup> poco podía imaginar que apenas dos años después de su ejecución (ocurrida el 8 de febrero de 1587), las tablas europeas ya la habrían visto convertida en heroína trágica,<sup>14</sup> y menos aún que su desafortunada vida pero sobre todo su infausto final seguirían inspirando a los dramaturgos a lo largo de tres siglos con diversa fortuna.

La proximidad de los hechos históricos y los intereses contrarreformistas de la Iglesia Católica a lo largo del siglo XVII hicieron de esta centuria la más fecunda en escenificaciones teatrales de los desencuentros entre Isabel I y la aspirante católica al trono de los Tudor, larga rivalidad que se cerró, tras diecinueve años de prisión forzosa, con la célebre decapitación de la escocesa. Desde la perspectiva de las naciones europeas afines a Roma –fundamentalmente Francia, Italia y España-, al horror suscitado por el propio magnicidio, que desafiaba abiertamente la sagrada inviolabilidad de la monarquía, venían a sumarse la agravante del parentesco entre víctima y verdugo –María era sobrina nieta de Enrique VIII, padre de Isabel, lo cual confería al asunto unos tintes especialmente execrables- y, más aún, la interesada convicción por parte de aquellos países de la inapelable legitimidad de las aspiraciones de la Estuardo, reina católica, al trono inglés.<sup>15</sup> La suma de todos estos factores catapultó la construcción

---

española en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX’, *Dieciocho*, 25.2 (Fall, 2002), 195-218 (p.207).

<sup>13</sup> Ver Antonia Fraser, *Mary Queen of Scots* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1969), 477, y John Guy, *Queen of Scots: The True Life of Mary Stuart* (Boston: Houghton Mifflin, 2005), 431. Aparentemente, este era también el lema de su madre, María de Guisa.

<sup>14</sup> *María Stuarta Tragoedia*, del jesuita francés Jean de Bordes, se representó en el colegio de Brera (Milán) en 1589 y 1590 (Jane Conroy, *Terres tragiques. L’Angleterre et l’Écosse dans la tragédie française du XVIIe siècle*, Tübingen: Narr, 1999, 28-29. Poco después, en 1593, el dominico Adrien de Roulers compuso la *Stuarta Tragoedia*. Era solo el principio de una larga historia teatral.

<sup>15</sup> Isabel, que había sido declarada hija ilegítima de Enrique VIII cuando su madre, Ana Bolena, fue decapitada, accedió al trono inglés en 1558 tras la muerte de sus hermanastros, Eduardo VI (hijo de la

discursiva de un mito que, obviando los claroscuros de la mujer de carne y hueso, convertía a María de Escocia en símbolo de las funestas consecuencias de la desmesura y la inmoralidad inherentes a la herejía protestante. Así, en la última década del XVI y durante toda la centuria siguiente, la avalancha de textos de inspiración católica –y en la mayoría de los casos, de factura jesuítica- reivindicando la figura de la reina asesinada y presentándola como mártir de la Iglesia, fue abrumadora.

Los dramaturgos europeos, conscientes del sólido potencial trágico de este enfrentamiento entre reinas con final desgarrador y trasfondo humano, político y religioso, se nutrieron fundamentalmente de los relatos procatólicos escritos tras la ejecución, especialmente de los de Adam Blackwood,<sup>16</sup> o de las apologías setecentistas, pertenecientes en su mayor parte a historias eclesiásticas que presentaban en clave biográfica a la reina mártir y que seguirían aún vigentes en las bibliotecas católicas de la centuria siguiente. Tal es el caso, desde luego, de *L'Histoire Catholique* (1625) del padre Hilarion du Coste, de la *Galerie de Femmes Fortes* (1646) del jesuita Pierre Le Moyne y sobre todo de la *Cour Sainte* del también jesuita Nicolas Caussin (publicada por vez primera en versión incompleta, en 1623), que vio hasta trece ediciones en el XVII y que tuvo una difusión extraordinaria entre el catolicismo europeo, especialmente el prolijo capítulo dedicado a la reina escocesa ('Marie Stuard, royne d'Ecosse') en el tomo II, con edición aparte en italiano.<sup>17</sup>

A partir de estas y otras muchas fuentes que convertían a María Estuardo en figura ejemplar de martirologio, diversas piezas francesas, italianas, españolas e incluso

---

tercera esposa del rey, Juana Seymour) y María I (hija de catalina de Aragón). María Estuardo, por su parte, era nieta de Margarita Tudor, hermana mayor de Enrique VIII, y además, era católica, motivo que la convertía en candidata idónea al trono inglés a ojos de la Iglesia de Roma y de sus aliados.

<sup>16</sup> Adam Blackwood, ferviente católico escocés en el exilio, compuso el *Martyre de la Roynie d'Ecosse, douairière de France* en 1587 y se le atribuye también la obra titulada *Mort de la Roynie d'Ecosse* del mismo año. El *Martyre* de Blackwood tuvo extraordinaria difusión y se reeditó en 1644, como parte de sus *Opera Omnia*.

<sup>17</sup> *La Cour Sainte* (1623) tuvo varias ediciones en español a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y aún a finales de esta centuria se anunciaba su venta en los diarios nacionales.

alemanas, se volcaron en la dramatización del suplicio sufrido por la reina de los escoceses durante dos décadas, en los prolegómenos de su ejecución o en ambos a la vez.<sup>18</sup> De especial interés para la labor que aquí nos ocupa -la visión del ‘asunto María Estuardo’ ofrecida por la dramaturga española a finales del XVIII-, es el resaltar las obras que la escena francesa le dedicó en el siglo anterior,<sup>19</sup> y que constituyen magníficos ejemplos de su aprovechamiento político-religioso en clave dramática, cultivado también, aunque con distintos fines, por Martínez Abello. Tanto *Marie Stuard, reine d'Ecosse* de Charles Regnault (1639) como *Marie Stuart, reine d'Ecosse* de Edme Boursault (1691) se inscribieron sin vacilaciones en la mencionada corriente apologética, y siguiendo de cerca los relatos de De Coste y de Caussin, aprovecharon las evidentes posibilidades dramáticas de la ejecución de María Estuardo para cultivar la ‘tragedia de devoción’, subgénero muy frecuentado por la escena gala desde mediados del XVII y presente simultáneamente, como bien ha mostrado Teulade, en el contexto teatral español.<sup>20</sup>

La visión de María Estuardo difundida por estas obras francesas procatólicas - inocente mártir, víctima de la perfidia de una tirana ilegítima y hereje- era idéntica a la que un siglo más tarde heredaría María Martínez Abello de sus escasos precedentes nacionales. En esta corriente apologética, iniciada en el ámbito poético nacional por el

---

<sup>18</sup> Para ampliar información sobre este particular, es imprescindible consultar los estudios clásicos de Carl Kipka, *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur, vornehmlich des 17. und 18* (Leipzig: M. Hesse, 1907) y de James Phillips, *Images of a queen* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1964), y en especial la citada tesis de Jane Conroy, que ofrece inestimables datos acerca de la fortuna literaria de la reina de Escocia en el siglo XVII, fundamentalmente en el ámbito francés (*Terres tragiques*, caps. 1-4, 19-206).

<sup>19</sup> La primera versión francesa del asunto en el XVI, escrita aún muy cerca de los hechos que dramatiza e inspirada por los relatos contemporáneos de la muerte de la reina, fue la tragedia *L'Escossoise* (1601) de Antonie de Montchrestien. Ofrecía en ella la versión católica de los últimos momentos de María Estuardo, entre octubre de 1586, cuando fue condenada a muerte tras comparecer ante un tribunal en Fortheringay, y la fecha de su ejecución, en febrero del año siguiente. En su misma línea hubo, en la segunda mitad del siglo, alguna versión ‘colegial’ del tema María Estuardo, con representaciones privadas (Conroy, 203-206).

<sup>20</sup> Ver Anne Teulade, ‘Introduction’, *Marie Stuard, reine d'Ecosse. Études Épistémè*, 8 (automne 2005), 19-22, y *Le Théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVIIIe. Siècle. Essai de poétique comparée* (Paris: Université Paris IV, 2003).

propio Lope de Vega,<sup>21</sup> se integra la única obra conservada que aborda el asunto de la muerte de María Estuardo en nuestro teatro áureo: *La reina María Estuarda*, de subtítulo ‘Las religiosas constancias en las bárbaras tragedias’, representada en 1660 en el Palacio Real de Madrid, probablemente al calor del regreso de la dinastía Estuardo al trono inglés, y publicada en 1672 en un compendio de comedias de su autor, el dramaturgo ‘calderoniano’ Juan Bautista Diamante.<sup>22</sup>

Es evidente que el conflicto entre Isabel y María no resultó de interés para el teatro español del siglo XVII y continuó siendo extraordinariamente raro en el de la centuria siguiente. Fuere por el nulo éxito de la intervención española en las pretensiones al trono inglés de María Estuardo,<sup>23</sup> por silenciar el triunfo del protestantismo que se evidenció en su ejecución, por el ingrato recuerdo del estrepitoso descalabro de la mal llamada Armada Invencible al año siguiente, o quizá simplemente por la escasa empatía que le suscitaban al público nacional los lejanos asuntos ingleses, lo cierto es que, cuando ya en la recta final del XVIII Martínez Abello convierte a María Estuardo en heroína trágica, contaba con un único precedente en la dramaturgia setecentista: *Lo que va de cetro a cetro y crueldad en Inglaterra*, comedia de José de Cañizares, profusamente representada en los teatros españoles desde 1712.

---

<sup>21</sup> Nos referimos al extenso poema en alejandrinos, *Corona trágica, vida y muerte de la serenissima Reyna de Escocia María Estuarda* (1627), con un tono francamente anglófobo e inspirado a su vez en los citados relatos católicos sobre la muerte de la escocesa,

<sup>22</sup> Emilio Cotarelo y Mori, ‘Don Juan Bautista Diamante y sus comedias’. *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, 272-297, 454-497 (p. 479). Antes de la de Diamante, en 1628, en el Palacio Real de Madrid se representó una obra titulada *Tragedia de la reina de Escocia* que podría ser el drama perdido de un discípulo portugués de Lope de Vega, Manuel de Gallegos: *La reina María Estuarda* (Ann Mackenzie, ‘The “Deadly Relationship” of Elizabeth I and Mary Queen of Scots Dramatized for the Spanish Stage: Diamante’s *La Reina Maria Estuarda* and Cañizares’ *Lo que va de cetro a cetro y crueldad en Inglaterra*’, *Dieciocho*, 9 (1986), 1-2, 201-218 (p. 203).

Por otro lado, Kipka –y a través de este, también Conroy– cita una tragedia anónima española, de título *La Estuarda*, que fecha hacia 1660, copiada en un manuscrito del XIX que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (*Maria Stuart im Drama*, 188). El manuscrito de tal título que, efectivamente, se halla en la BNM, es el de *La Estuarda* de María Martínez Abello, que no es del siglo XVII sino de finales del XVIII.

<sup>23</sup> Los manejos españoles para liberar a María Estuardo y convertirla en reina de Inglaterra se malograron en 1572 por el fracaso de la citada ‘Conspiración de Ridolfi’, en la que participó el embajador español enviado por Felipe II, Guerau de Espés, costándole al Duque de Norfolk la cabeza y a nuestro país la interrupción de las relaciones diplomáticas con Inglaterra durante siete años.

Aunque en la última década del siglo, años en los que Martínez Abello debió de pergeñar su tragedia, la obra del prolífico dramaturgo madrileño se mantenía con notable éxito en las carteleras de los teatros de Madrid y Barcelona,<sup>24</sup> nada indica que pudiera haber sido fuente de inspiración para la escritora. De hecho, más allá del marco general en el que ambas obras se insertan— la archiconocida rivalidad entre Isabel y María, y la ejecución de esta última—, lo cierto es que no hay coincidencia ninguna en la materia concreta que llevan a las tablas, en su tono dramático o en su intención. La comedia de Cañizares mantiene, como es de esperar en una obra que comienza a representarse en la segunda década de 1700, una factura aún áurea, recreándose en la trama amorosa (el triángulo sentimental entre Isabel, Norfolk y María, ya llevado a escena por Diamante), en las escenas galantes, en los equívocos, embrollos y efectos ‘de teatro’, y muy especialmente, en el pulso verbal que las dos reinas sostienen a lo largo de las tres jornadas de la obra, el cual, aun siendo el auténtico eje de la tensión dramática, nada guarda de rigor histórico<sup>25</sup>. Cañizares, amo indiscutible del melodrama dieciochesco y de los recursos de la dramaturgia espectacular de su tiempo, explota con manifiesta habilidad las posibilidades de enfrentar en el escenario a Isabel y María,

---

<sup>24</sup> Según Andioc y Coulon, la obra se representó en Madrid desde 1712 hasta 1798 (*Cartelera*, 755). En 1799, como parte del plan de reforma de la Junta liderada por don Leandro, fue prohibida, y se reimprimió posteriormente en 1803, junto a un interesante listado de obras de Calderón, Moreto, Vélez de Guevara, Tirso, Diamante, Antonio de Zamora, Rodríguez de Arellano, etc., que mostraban bien claramente las preferencias teatrales del público del cambio de siglo (la nómina, extraída de la *Lista de las comedias que de orden del Sr. Marqués de Fuerte Híjar se han sacado de la Real Biblioteca ese día de la fecha [7 de abril de 1803]*, la reproduce McClelland: ‘*Pathos*’ dramático en el teatro español de 1750 a 1808 (Liverpool: Liverpool University Press, 1998), 278-280. Tal y como muestra el catálogo de A. Par, en 1718 la obra de Cañizares ya se estaba representando en Barcelona y aún lo hacía en los noventa (‘Representaciones teatrales en Barcelona’, 329 y 606). Sala Valldaura da cuenta de cuatro funciones en el Teatre Nou entre 1791 y 1799 (*Cartellera*, 26)

<sup>25</sup> Lo que Paulson denomina ‘the Mary Stuart anachronism’, es decir, el encuentro entre las dos reinas, que pese a su valioso potencial dramático, no tiene sustento histórico, había aparecido ya en Diamante (1660) y también en Boursault (1691), y se convertirá en elemento fundamental para la *Marie Stuart* de Schiller (y las obras que siguen su estela, como la de Lebrun y la de Bretón de los Herreros) en el XIX. (Michael G. Paulson, *The Queens’ Encounter. The Mary Stuart Anachronism in Dramas by Diamante, Boursault, Schiller and Donizetti* [New York/Bern: Peter Lang, 1987]). Martínez Abello, quien, como veremos, maneja otras fuentes, elige un tratamiento diferente para el asunto.

fundamentando su comedia en una auténtica lid ‘majestad a majestad’<sup>26</sup>, una contienda entre mujeres con diferentes religiones pero idénticos arrestos, empeñadas en salirse con la suya e inexorablemente distanciadas por el amor.

Como comprobaremos más adelante, la tragedia de Martínez Abello se mueve por derroteros distintos, no solo a los de las escasas obras españolas de tema estuardiano, sino también a los de las piezas europeas, contadísimas también, que, en consonancia con el desinterés por los Tudor que muestra el teatro dieciochesco de los países vecinos, recrean el asunto a lo largo de esta centuria.<sup>27</sup> Si ligamos la conocida afición por la traducción de tragedias francesas en la España de la segunda mitad del siglo a la prevención con que se acercaron al género trágico las contadas escritoras españolas que se atrevieron a hacerlo -más a través de versiones o adaptaciones, como Margarita Hickey, que ofreciendo piezas originales, a la manera de M<sup>a</sup> Rosa de Gálvez-, no hubiera resultado sorprendente que, como sugiere Palacios, *La Estuarda* de Martínez Abello tuviera como fuente más o menos directa una obra europea –mayormente francesa, o quizá italiana- del mismo tema.<sup>28</sup> Al fin y al cabo, era relativamente habitual, tal y como revelan las carteleras actuales que recogen el teatro dieciochesco, no consignar los datos de la obra original en la versión española, y en numerosas ocasiones, incluso obviar el hecho de que se estuviera ofreciendo al espectador una traducción.

---

<sup>26</sup> José de Cañizares, *Lo que va de cetro a cetro y crueldad en Inglaterra* (Valencia: Hermanos de Orga, 1795) 19.

<sup>27</sup> Además de la de Tronchin (1734), que citamos más adelante, en Francia solo consta que se representaran *Jeanne Grey* (1777) de M. de La Place, y *Henri VIII* (1791) de Marie-Joseph Chénier. (L. Alfreda Hill, *The Tudors in French Drama* [Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1932], 6 y 13).

<sup>28</sup> Ver Juan Antonio Ríos, ‘La tragedia francesa’, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Francisco Lafarga (Lleida: Universidad, 1997), 63-85 (p. 65) y ‘Traducciones de tragedias francesas’, en *El teatro europeo*, 205-234. Aunque esto no es lo habitual en un contexto de generalizado desinterés por la tragedia, *La Andromaca*, por ejemplo, reducida a tres actos por Ramón de la Cruz, subió al escenario nada menos que diecisiete veces en la última década de siglo en Barcelona (Sala Valldaura, *Cartellera*, 26).



Aun contando con ello, debemos señalar que nada tienen que ver con la de Martínez Abello ni la ya citada *Marie Stuart, reine d'Ecosse* de Edme Boursault (1691) ni la de François Tronchin (1734), ni la *Maria Stuarda* (1778) de Alfieri, únicas muestras –salvando la de Doigny du Ponceau, no publicada ni representada en el XVIII– del interés del teatro cercano por María Estuardo en el período que estudiamos.<sup>29</sup> De hecho, la tragedia del ginebrino Tronchin –único éxito, por cierto, de su más que discreta carrera dramática–, puesta en escena en Fontainebleau, representada en diversas ocasiones en el Théâtre Français y publicada en 1734, se desvía notablemente del tratamiento del asunto en clave católica que se estilaba desde el siglo anterior (Montchrestien, Regnault,...), al que se acogerá también Martínez Abello. Obra de un calvinista convencido, amigo de la flor y nata del enciclopedismo galo, la de Tronchin no es una tragedia de devoción, sino de poder, rivalidad política, traiciones y pasiones truncadas (Dudley, Norfolk, Isabel y María); su clarísimo distanciamiento de la victimización de María Estuardo transmitida por la tradición dramática, y su voluntad de compensar la distorsión de la imagen de Isabel realizada por la historia católica ‘oficial’, reconocidos ambos por el autor desde la propia ‘Advertencia’ con la que abre su edición de 1779, difícilmente podían convertirla en modelo para la tragedia religiosa y promonárquica de la española Martínez Abello.<sup>30</sup>

Tampoco la *Maria Stuarda* (1778) de Alfieri –a quien la muerte de la reina escocesa le parecía escasamente ‘tragediabile’ y prefirió, como tema de su obra, el asesinato de su segundo marido, Lord Darnley–<sup>31</sup> ni la *Marie Stuart* (1800) de Schiller

---

<sup>29</sup> Obviamos, como posible fuente, la *Marie Stuart, reine d'Ecosse* de Doigny du Ponceau, tragedia en cinco actos escrita a finales del XVIII, ya que, al no haberse publicado ni representado hasta 1820, difícilmente podía haber llegado a las manos de Martínez Abello. En cualquier caso, en el tratamiento del tema, Doigny sigue la línea de Boursault –y previamente de Regnault–, centrándose en la figura del Duque de Norfolk, prendado de María, y en los sentimientos de celos y de venganza de Isabel, asunto que no es centro de interés para Martínez Abello.

<sup>30</sup> François Tronchin, *Mes récréations dramatiques*, tomo I, Genève : J.P. Bonnant, 1779, 4.

<sup>31</sup> Así lo afirmó el propio Alfieri en el *Parere* sobre su tragedia (cit. por M<sup>a</sup> Dolores Valencia Mirón, ‘Religión, heroísmo y sacrificio. Algunas notas sobre la fortuna teatral de María Estuardo’, en *La mujer*,

se encuentran entre las fuentes de Martínez Abello. Respecto a esta última, hemos de recordar que ni se imprimió ni se representó en España en la primera década del siglo XIX, que en Francia se popularizó a partir de la adaptación de Pierre-Antoine Lebrun en 1820, y que en nuestro país lo hizo gracias a la traducción que de esta última realizó Bretón de los Herreros en 1828.<sup>32</sup> Ni que decir tiene que la versión de Schiller, bien romántica ya, se desvía del tema religioso para ahondar en algunos de los motivos fundamentales del autor: la voluntad como ejercicio supremo de libertad individual, y a través de ella, la conciliación del deseo y del deber.

Parece bastante evidente que *La Estuarda* de Martínez Abello, aun inscribiéndose en una tradición católica y apologética que venía siendo habitual en la dramaturgia áurea desde Montchrestien (1601), Regnault (1639) o Diamante (1660) al propio Boursault (1691), no adapta, ni traduce, ni siquiera se aproxima levemente a ninguna de las escasísimas obras que abordan el asunto en su propio siglo, ni dentro ni fuera de nuestras fronteras.<sup>33</sup>

Si no es posible, pues, hallar una fuente directa en la dramaturgia europea setecentista, y a la luz del enfoque abiertamente católico de la escritora española, resulta inevitable volver la vista hacia la historiografía eclesiástica, especialmente empeñada en

---

*de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, coord. Irene Romera y Josep Lluís Sirera [Valencia: Universidad, 2011], 319-337 (pp. 330-331)).

<sup>32</sup> Hasta mitad del XIX, los teatros españoles vieron en repetidas ocasiones la *María Estuarda* de Breton de los Herreros (1828) donde se ‘beatifica’ una vez más a la reina escocesa, resaltando su católica resignación ante la adversidad (P. Garelli: ‘*Marie Stuart* de Pierre-Antoine Lebrun en traducción de Manuel Bretón de los Herreros’, en *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, ed. Francisco Lafarga, Concepción Palacios, Antonio Saura [Murcia: Universidad, 2002], 297-308).

Aunque la obra de Schiller, impresa en 1801, apareció en francés en 1802 y de nuevo en 1816 traducida por J.G. Hess, fueron en realidad las traducciones realizadas por Henri de Latouche y por Pierre-Antoine Lebrun en 1820 las que inspiraron las numerosas versiones posteriores del asunto. La adaptación de Lebrun, que recuperaba la intención hagiográfica de las obras latinas setecentistas, se representó en más de un centenar de ocasiones en la primera mitad del XIX, e inauguró una ola de versiones del tema, profesionales y *amateurs*, con firma y anónimas, casi todas ellas continuadoras de la ya conocida línea jesuítico-apologética. L. Alfreda Hill recoge un extenso listado (*The Tudors in French Drama*, 165-167).

<sup>33</sup> En 1804 publica María Rosa de Gálvez sus *Obras Poéticas*, donde incluye su tragedia *La delirante*, centrada en el enfrentamiento entre la reina Isabel y Leonor (la delirante), supuesta hija de María Estuardo. La obra, que es en realidad un drama trágico sobre la libertad amorosa y sexual de las mujeres, no guarda más que un tenue referente histórico, y es, seguramente, posterior a la obra de Martínez Abello, con la que no se observa relación ninguna.

la reivindicación de María Estuardo como mártir del catolicismo. De hecho, en el ya citado ‘Argumento’ con el que cierra la edición de su obra, la autora, como prueba de la ferviente devoción de la reina escocesa, recuerda que el papa Pío V le concedió la gracia de conservar consigo el sagrado cuerpo de Cristo para administrárselo en sus últimos momentos, y cita como fuente de esta información la *Segunda Década de las guerras de Flandes* del historiador y jesuita italiano Famiano Estrada.<sup>34</sup> Efectivamente, en el Libro VIII de la *Segunda Década*, en el marco del enfrentamiento entre Inglaterra –que daba apoyo a la causa de Flandes- y España (1585-1604), Estrada intercala la narración de la ejecución de María Estuardo, buscada y apresurada por Isabel I –aprovechando las exigencias del Parlamento Británico, y a cambio de que este le proporcionase los recursos económicos que le permitieran aumentar el contingente militar en los Países Bajos.

El minucioso relato de Estrada, que se inserta abiertamente en la ya conocida corriente apologética setecentista, contiene todos los ingredientes sobre los que cimentará su obra Martínez Abello; algunos de ellos pasan a formar parte de los antecedentes de la tragedia, los hechos previos a la acción dramática, referidos por María Estuardo o por sus acólitos para introducir al espectador en las auténticas motivaciones del drama que va a presenciar, pero los acontecimientos fundamentales, los que en la narración del jesuita italiano explican las razones de la decapitación de la reina de los escoceses, se incorporan, con las necesarias adaptaciones, a la acción dramática de *La Estuarda*: las cartas de Pío V, excomulgando a Isabel y privándola del derecho a la corona en connivencia con los intereses españoles, los rumores del

---

<sup>34</sup>Famiano Estrada, *Segunda década de las Guerras de Flandes. Desde el principio del gobierno de Alexandro Farnese, tercero Duque de Palma y Plasencia*, 3ª ed, Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1701. En este segundo volumen de las *Décadas*, el padre Estrada (1572-1649) relataba en latín, y acompañaba de hermosos grabados en cobre, algunos de los hechos principales de la Guerra de los Ochenta Años entre la monarquía hispana y las Provincias Unidas de los Países Bajos por la independencia de estas últimas. El volumen fue traducido al español por el padre Melchor de Novar, también de la Compañía, y publicado en Colonia en 1681.

compromiso entre María y el Duque de Norfolk, el descubrimiento de la conspiración orquestada por aquel y su posterior ejecución, la oferta de Isabel de liberar a la escocesa a cambio de su hijo Jacobo y de su renuncia a la fe católica, las presiones del Parlamento Británico sobre la reina para acabar con la vida de la Estuarda, etc.

Si, como es bien sabido, la tragedia neoclásica, en detrimento de la historiografía ilustrada oficial, recurría habitualmente a los grandes mitos y símbolos, nacionales y universales, para activar las emociones de sus espectadores y hacerles llegar su mensaje de forma eficaz, limitándose en buena medida a la creación de situaciones y personajes que no desafiaran ni la lógica histórica ni lo transmitido por la tradición,<sup>35</sup> hacia finales de la centuria, en su inexorable avance hacia formas dramáticas menos ‘codificadas’, como el drama sentimental, la licencia poética invade casi absolutamente el dominio de la historia y legitima las libertades de los dramaturgos a la hora de modelar la materia con la que fabrican sus obras. La autora española toma esta misma dirección cuando extrae su argumento de la historiografía religiosa, dando nueva vida dramática a una heroína ya mitificada –y casi beatificada– no solo por su fuente directa, el padre Estrada, sino por la tradición hagiográfica (ensayística y teatral) sobre la reina escocesa en la que este se inserta.

Pero además, Martínez Abello interviene sobre el ya sesgado relato de Estrada para seleccionar, reordenar, fundir y eliminar episodios libremente; demuestra con ello una clarísima conciencia autorial, que revela tan pronto el marcado sentido dramático de la autora (al suprimir, por ejemplo, el episodio del complot de Babington y fundirlo con la conspiración urdida por Norfolk quince años antes, con el propósito de condensar la acción en un tiempo razonable) como la plomiza voluntad ideológica que yace en el fondo de su obra, y que la lleva, por ejemplo, a eliminar los escasos claroscuros del

---

<sup>35</sup> Juan Antonio Ríos, ‘La historia nacional en la tragedia neoclásica’, *La Ilustración española*, ed. A. Alberola y E. La Parra (Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1986), 189-196.

pasado de María Estuardo mencionados por Estrada, susceptibles de empañar la integridad moral de una heroína que debía ser, para garantizar la efectividad del mensaje, monolítica en su excelencia moral.<sup>36</sup>

En gran parte de los puntos de la obra, la fidelidad a la fuente se vuelve indiscutible; así se observa en los argumentos con los que la heroína responde a los emisarios de Isabel que la acusan de conspirar contra esta (escena VI, acto III), calcados casi literalmente del relato de Estrada, y en su apelación a la sagrada inviolabilidad de la monarquía; también en algunos detalles que preceden a la ejecución de María, como el del privilegio que le fue concedido por Pío V para autoadministrarse la última comunión o los fantasmas nocturnos que atormentaron a Isabel la noche de la muerte de su rival, que la indujeron a anular la condena.<sup>37</sup>

Sin albergar duda alguna acerca de la procedencia de los episodios sobre los que Martínez Abello levanta su tragedia, abiertamente revelada en su ‘Argumento’ final -¿y por qué no, si la fuente era, al fin y al cabo, de una solidez ideológica incontestable, y transfería a la obra un respaldo moral que compensaba el atrevimiento de su autoría femenina?-, cabe preguntarse por las razones que condujeron a la escritora a resucitar a finales del siglo XVIII esta historia inglesa de victimismo monárquico y católico, de escasa presencia en el teatro ilustrado de su tiempo. Sabiendo que la tragedia de entresiglos, por mucho que hubiera incrementado el peso de los valores propios del ámbito de lo íntimo, de los sentimientos y las emociones, seguía fundamentando su razón de ser en su utilidad político-moral, como espejo de buenas costumbres en la

---

<sup>36</sup> Se omiten, por ejemplo, los detalles de su matrimonio con Bothwell a pocas semanas del asesinato de su primer marido, Lord Darnley, episodio poco claro en la biografía de la escocesa.

<sup>37</sup> Los delirios nocturnos de Isabel forman parte del mito católico. Estrada los toma de Florimond de Rémond, que en su *Histoire de la Naissance, Progrez et Decadence de l'heresie de ce siècle* (1605) ya le dedicaba varios capítulos a María Estuardo. Regnault también los plasmó en su versión teatral de 1638.

administración del poder y aviso contra las malas,<sup>38</sup> la imagen ofrecida por Martínez Abello de la tiranía sanguinaria (y hereje) de Isabel I y del victimismo ejemplar (y católico) de María Estuardo, cobra especial valor en la España borbónica del cambio de siglo, donde el regicidio -motivo no grato, como sabemos, a la tragedia neoclásica- podía encontrar justificación en su valor ejemplar y preventivo.

A este respecto, sabemos bien que los acontecimientos de la Francia revolucionaria de 1793 pusieron fin a la ambigüedad con la que el gabinete de Carlos IV, primero encabezado por Floridablanca y más tarde por Aranda, se había enfrentado a la algarabía política del país vecino, tan pronto impidiendo el flujo transfronterizo de las ideas subversivas, como solicitando, para solventar el enfrentamiento con Inglaterra, el cumplimiento de un histórico ‘pacto de familia’ entre Borbones claramente desautorizado por la Asamblea Nacional francesa. Si ya el establecimiento de la Convención en tiempos de los girondinos había alarmado a la monarquía española, la ejecución de Luis XVI, que Carlos IV no logró impedir, y el acceso del sector jacobino al poder en 1793 aceleraron el giro nacional hacia una postura decididamente antirrevolucionaria; contribuyeron así a legitimar la apuesta del nuevo primer ministro por una contienda armada contra Francia, la llamada ‘Guerra del Rosellón’ o ‘Guerra de los Pirineos’, concluida en la ‘Paz de Basilea’ (1795), que a Godoy le valió el título de “Príncipe de la Paz” pero de la que España no obtuvo beneficio ninguno.

Cada vez conocemos mejor las diferentes vías por las que la literatura española de este período se sumó a la ofensiva contrarrevolucionaria textual instigada y amparada por Godoy.<sup>39</sup> La poesía lo hizo ampliamente, a través de los romances populares

---

<sup>38</sup> Ver, en este sentido, en capítulo XXII de Sala Valldaura, ‘La tragedia en el paso el siglo XVIII al XIX’ y su análisis de algunas de las más relevantes obras del período de entresiglos (*De amor y política*, 413-450).

<sup>39</sup> Ver Richard Herr, *España y la revolución del siglo XVIII* (Madrid: Aguilar, 1964); Lucienne Domergue, ‘Propaganda y contrapropaganda en España durante la Revolución francesa (1789-1795)’, en *España y la Revolución francesa*, ed. Jean-René Aymes (Barcelona: Crítica, 1989), 128-152; Josep Maria

catalanes o de las composiciones cultas de Juan Pablo Forner, de Juan Ignacio González del Castillo, de Tomás González Carvajal, del conde de Noroña o incluso del propio Jovellanos. Asimismo la literatura ‘religiosa’ o ‘apologética’, muy nutrida durante la segunda mitad del XVIII, se sumó sin dilación a esta ofensiva patriótica contra la amenaza gala en obras como el *Soldado católico en guerra de religión* del capuchino Diego de Cádiz, o *Causas de la Revolución Francia en el año de 1789 y medios de que se han valido para efectuarla los enemigos de la religión y del Estado*, escrita en 1794 por el jesuita Hervás y Panduro.

Vinieran del sector más reaccionario, religioso o laico, o incluso de una élite ilustrada que seguía siendo fiel al absolutismo, todas estas manifestaciones coincidían en mostrar un firme rechazo hacia los principios ideológicos que sustentaban el movimiento revolucionario, y también -como consecuencia del pánico generalizado ante la posible difusión del ‘terror’ y de la desatada ofensiva del pensamiento tradicionalista- en asimilar política y catolicismo, trono y altar, convirtiéndolos por igual en víctimas propiciatorias de un desbarajuste que irradiaba de Francia, pero que parecía amenazar con la aniquilación del buen orden moral europeo. Y es que, como bien nos explicó Herrero, el reaccionarismo más recalcitrante había visto por fin consolidado, a través del jacobinismo francés, un antiguo ‘mito conspirativo’ que servía ahora para explicar la Revolución francesa como materialización de la lucha entre las ‘fuerzas del Bien’ (las naciones sustentadas en el orden divino y monárquico), y las del Mal, es decir, las

---

Sala Valldaura, ‘Guillotinar la hidra francesa: dos textos de González del Castillo contra el monstruo de la Revolución’, *Actes del Congr s Internacional ‘1793. Naixement d’un nou m n a l’ombra de la República’*, eds.  ngels Santa, Marta Giné y Montserrat Parra (Lleida: Universitat, 1995), 489-507, y también ‘La poesía contrarrevolucionaria: 1793-1795: Forner, el Conde de Noroña y González del Castillo’, *Revista de Literatura*, LVII (114), 1995, 477-501; Francisco Lafarga, ‘La Révolution française et la littérature en Espagne’, en *La Révolution française et la littérature. Colloque international du bicentenaire*, ed. H. Nakagawa (Kyoto: Presses Universitaires de Kyoto, 1992), 231-245; Elena Real, ‘La Révolution française dans la littérature espagnole du XVIII  siècle’, *Apr s 89. La Révolution modèle ou repoussoir. Actes du Colloque international*, ed. L. Domergue y G. Lamoine (Toulouse-le-Mirail: Presses Universitaires du Mirail, 1991), 105-118; Iris M. Zavala, ‘Francia en la poesía del siglo XVIII’, *Bulletin Hispanique*, 68 (1966), 49-68.

‘furias’ revolucionarias que habían invadido al pueblo francés por efecto del complot de tres ‘sectas’ diabólicas: jansenistas y calvinistas, ‘sofistas’ o ‘filósofos’ ilustrados, y masones.<sup>40</sup>

El trasvase ideológico entre géneros explica que, además de cantar a la muerte de Luis XVI, a los desastres de la guerra hispano-francesa o a la Paz de Basilea, una buena parte de los poemas comprometidos posteriores a 1793 se haga eco de toda esta retórica reaccionaria para revelar las barbaries perpetradas por la Convención y pintar la revolución francesa como una suerte de conjura diabólica contra trono y altar, contienda en la que la España borbónica y católica tenía mucho que decir. *La Galiada o Francia revuelta* (1793) de González del Castillo, la *Elegía a la injusta como dolorosísima muerte de la constante heroína María Antonia de Lorena, reina de Francia, víctima inmolada en aras de la impiedad, del fanatismo, de la anarquía* (s.a., ¿1794?) del mismo autor, y *En la Revolución Francesa. A Santiago, Patrón de España* de González Carvajal, son magníficos ejemplos de esta invasión de lo literario por el tono antirrevolucionario del panfleto político y por la retórica apologética del discurso religioso.

El teatro fue, sin embargo, menos permeable a la temática contrarrevolucionaria, quizá, como sugiere Sala Valldaura, por falta de apoyos gubernamentales.<sup>41</sup> Sea como fuere, lo cierto es que, más allá del melodrama ‘sensible’ y anónimo, conservado manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid y titulado *María Antonia de Lorena viuda*, no nos es posible encontrar ninguna otra obra dramática con referencias directas al asunto revolucionario francés hasta 1826, año en que se imprime la tragedia original de Luis Cagigal *La muerte de Luis XVI*.

---

<sup>40</sup> Javier Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, especialmente ‘La construcción del mito reaccionario’ (Madrid: Edicusa, 1973), 151-256; François López, ‘El pensamiento tradicionalista’, en *Historia de España*, dir. Ramón Menéndez Pidal, vol. 31-1, *La época de la Ilustración*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1988), 815-851.

<sup>41</sup> Josep María Sala Valldaura, ‘La poesía contrarrevolucionaria’, 483.



A la vista queda que frente a lo ocurrido en la Francia del Terror, y aún más en la del Imperio, donde las posibilidades de llevar a escena el suplicio de María Antonieta eran exiguas,<sup>42</sup> la poesía española -recordemos la citada elegía de González del Castillo- y el escasísimo teatro contrarrevolucionario del período se interesaron en resaltar el triste final de esta reina devota, encerrada en la Torre del Temple y guillotinata el 16 de octubre de 1793. Ciertamente es que el teatro francés menos afín a los excesos revolucionarios exploró en aquellos años otras vías para evocar –y elogiar– a la caída monarquía: la asociación entre María Antonia de Lorena y María Estuardo era más que evidente, y precisamente por eso no consiguió Doigny du Ponceau autorización para representar su ya citada tragedia sobre la reina escocesa en tiempos del Imperio.<sup>43</sup> A partir de la Restauración borbónica (1815), sin embargo, el afán por convertir a María Antonieta en símbolo del ultraje a la monarquía y ejemplo de las pésimas consecuencias de las revoluciones, fue *in crescendo* y encontró en la figura de la Estuarda un cauce dramático inigualable. Desde que en 1820 Henri de Latouche y Pierre-Antoine Lebrun ‘redescubren’ al público francés la *Marie Stuart* de Schiller, escrita en tiempos revolucionarios, la recuperación de la figura de la escocesa en el teatro galo entusiasma por igual a los dramaturgos (el clamoroso éxito de Schiller y las ricas posibilidades dramáticas sugeridas por la agitada vida y la terrible muerte de la escocesa eran un incentivo inigualable) y a su público, evocándole a través de la ejecución de una reina el martirio de la otra y ofreciéndole jugosas lecciones sobre piedad, crueldad y excesos políticos.

---

<sup>42</sup> La tragedia *Le Martyre de Marier-Antoinette d’Autriche, reine de France* (1794) hubo de publicarse anónimamente en Amsterdam. También Charles Guillaume Gamot publicó sin firma su tragedia en elogio de la hermana del rey, *Elisabeth de France, soeur de Louis XVI* (1797). Ninguna de las dos obras se representó.

<sup>43</sup> Odile Krakovitch, ‘Les femmes de pouvoir dans le théâtre de la Restauration’, en *Figures de l’histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, ed. Paul Mironneau et Gérard Lahouati (Oxford: Voltaire Foundation, 2007), 257-284 (p. 265).

Es esta misma asociación de reinas victimizadas la que descansa en el fondo de la tragedia de Martínez Abello, que debió de escribirse al calor de la literatura contrarrevolucionaria, posiblemente en el último lustro del siglo. Como la reina de Francia ejecutada por el terror, su María Estuardo encarna doblemente la legitimidad de la monarquía ultrajada y su martirio por la fe. Por su parte, Isabel, ‘tigre airada que atropella leyes de humanidad y respeto’ (escena VII, acto I), además de encarnar la figura –tan neoclásica– del mal soberano que gobierna de espaldas a la razón, evoca inmediatamente la ‘furia’ revolucionaria contra la que cantaron los poetas españoles, caracterizada, como el personaje de Martínez Abello, por la usurpación y el abuso de poder, la represión sanguinaria contra la monarquía y la voluntad de aniquilación de la fe católica.<sup>44</sup> No es casualidad que *La Estuarda* cargue las tintas contra las ‘falsas sectas’, el ‘falso cisma’, el ‘torpe barbarismo’ protestante (escena II, acto I; escena I, acto II), aquel que, según el discurso del tradicionalismo más recalcitrante, se encontraba en la base ideológica de los artífices de la Revolución, como tampoco lo es que insista de forma tan reiterada en el respaldo español a la causa católica, a través de la figura del piadoso Felipe II, o que apele por activa y por pasiva al carácter sagrado e inviolable de la monarquía, condenando el regicidio. Como ocurre con la mayor parte de las tragedias neoclásicas, el meollo del asunto inglés, centrado en las altas esferas del poder, quedaba lejos de los intereses y de las emociones del espectador nacional (cuestión esta última de no poca relevancia allá por el cambio de centuria), y de ahí seguramente que la obra jamás fuera representada, aunque su lectura en clave dieciochesca la aproxima, eso sí, a las inquietudes de una élite que veía en el ejemplo del país vecino una potencial amenaza para su propio estatus.

---

<sup>44</sup> Recordemos, a modo de ejemplo, unos versos de la ya citada *Elegía a María de Lorena*, de González del Castillo: ‘¿Quién hizo a una gavilla de Asesinos/árbitros de la Ley, Jueces del Trono?/ ¿Quién formó un tribunal de Libertinos/ do vota la impiedad, dicta el encono? Esta no es obra, no, del Ser Eterno;/ proyecto es sólo del horrible Infierno’ (*Elegía a María de Lorena...*, vv. 37-42, en Sala Valldaura, ‘Guillotinar la hidra francesa’, Apéndice I, 500-502).

La ejecución de la *Estuarda*, con el reflejo de fondo de la de María Antonia de Lorena, entronca así con la intención catártica y purgativa de la tragedia neoclásica, previniendo contra las consecuencias de la sinrazón en el gobierno, de la furia política y del desbarajuste moral, pero la modula en clave femenina desde la religiosidad más ortodoxa, ofreciendo ante todo un ejemplo de fortaleza monárquica y cristiana. Podemos deducir, a la luz de algunos poemas publicados por la autora en el *Diario de Barcelona* (como la canción en elogio de la reina María Luisa o las décimas a la Purificación de la Virgen)<sup>45</sup> e incluso del marcado providencialismo cristiano que destila *La Laureta*, los derroteros por los que circulan sus convicciones ideológicas. Sabemos también que la reflexión política sobre la que descansa el utilitarismo pedagógico de la tragedia neoclásica se hallaba absolutamente alejada de las temáticas cultivadas por las escasas escritoras del período. Por eso, de las dos vías (propaganda política y/o discurso apologético) desde las cuales la literatura podía contribuir a la ofensiva contrarrevolucionaria, inquietud que casa a la perfección con el conservadurismo ideológico que muestra Martínez Abello, esta elige formalmente la segunda, y también la única compatible con su ‘femenil’ ingenio, aunque deja que la primera quede a la discreción del avisado lector a través de las transposiciones y asociaciones que este estimara convenientes. Cultivar la tragedia ya era, en sí mismo, un gesto suficiente de osadía femenina, que solo podía encontrar compensación en el espíritu, profundamente religioso, que destila la obra; y así, si la escritora española se aventura en el territorio de Melpómene, lo hace amparada por una historia especialmente reconocida y difundida por la literatura religiosa, con una ejemplaridad femenina tan poderosa y edificante que legitimara su inusitada incursión en el ámbito de lo trágico.

---

<sup>45</sup> *Diario de Barcelona*, 24/VIII/1798 y 1/II/1799, respectivamente.

La obra, desde luego, se adecua bien a los intereses del ingenio femenino del que procede. Que sean dos mujeres, dos reinas, las que se lleven el protagonismo absoluto de la obra, quedando los personajes masculinos relegados a la función de meros comparsas de la una y de la otra, era novedoso en la tragedia neoclásica, pero no en el teatro femenino de la época, que se esfuerza en visibilizar a las mujeres y en otorgarles un papel activo de la sociedad dieciochesca. Véanse, si no, las comedias de Gálvez, de María de Laborda, de Rita de Barrenechea, de María Lorenza de los Ríos, de Isabel Morón, y, desde luego *La Laureta* de la propia Madama Abello.

Las dos protagonistas de *La Estuarda* han sido pergeñadas con gran precisión y admiten ciertos matices que ayudan, además, a sobrellevar el peso ideológico de la obra. María Estuardo es sin duda una mártir de la fe, pero no una víctima desdibujada, pasiva y resignada de la maldad isabelina. En las primeras escenas, la vemos tratando de salvarse a través de sus cartas –al papa, a Felipe II, a la propia Isabel- y reivindicando sus derechos como soberana en largos parlamentos donde argumenta y contraargumenta con inteligencia y con la altivez propia de una reina orgullosa y fervientemente católica; más adelante, en el acto II, monta en cólera cuando la presionan para traicionar a su hijo y abdicar de su religión (escena VI, acto II) y vuelve a mostrar su real genio, una vez conocida su sentencia de muerte, cuando se le niega el derecho a la confesión, amenazando con la aniquilación de las ‘sectas dominantes’ (escena IV, acto IV). Mujer al fin y al cabo, se nos muestra su sensibilidad en lo íntimo –se resalta en diversas ocasiones su condición de madre tierna y ejemplar-, aunque también, como corresponde a su soberana condición, su firmeza ante las veleidades de la pasión amorosa, a la que antepone deber político y religioso; por eso el asunto del triángulo amoroso (Isabel, Norfolk y María), tan del gusto barroco y romántico, se soslaya en la tragedia de

Madama Abello, privando al espectador de esa vía de conexión emocional con la protagonista.

‘Muger para esforzar sus sentimientos/ Varón para ofrecerse a los peligros’, como señala el emisario de Isabel, Fabricio, al final del acto II, la Estuarda resulta ser una heroína trágica –aunque sin amor- en toda regla, con un destino cruel anunciado desde las primeras escenas, que se enfrenta a la muerte con las vacilaciones propias de una mujer de carne y hueso (‘¡Qué horroroso pavor me aterroriza,/ mirando acá en mi mente oscuras sombras!’, escena VIII, acto III), la majestuosidad de una reina y la serenidad de una mártir cristiana (‘no dudéis que pisaré la senda,/ que pisaron los mártires dichosos/ con la misma tierna constancia y entereza’, escena IV, acto IV).

Desde luego, pese a los intentos de la autora de insistir en las debilidades – humanas y femeninas- de la Estuarda, su carga de integridad moral y de perfección espiritual resulta a la larga un tanto cansina, lo cual no impide, sin embargo, que funcione bien como contrapunto dramático para iluminar los claroscuros de su adversaria, que gana así en matices. Dentro del evidente maniqueísmo ideológico que preside esta tragedia –virtud vs. iniquidad, catolicismo vs. herejía, legitimidad vs. poder espurio, etc.-, la monstruosidad moral de Isabel es incuestionable; y sin embargo, la intencionada combinación de astucia dialéctica, habilidad táctica en el manejo de los asuntos de estado, y renuencia a sujetarse a la autoridad masculina, por un lado, con los momentos de debilidad psicológica y de ‘femenino’ desamparo (el episodio de los ‘espectros’ nocturnos, por ejemplo) por otro, confieren al personaje ciertas aristas y lo distancian del monolitismo de su contrincante, lo cual revierte en última instancia en beneficio de la credibilidad del *dramatis personae* de la tragedia.

La obra de Martínez Abello es aún, en las postrimerías del Siglo de las Luces, un ejercicio de tragedia neoclásica. Ciertamente que algunos elementos –las premoniciones y

malos presentimientos de la Estuarda, las pesadillas de Isabel, etc.- anuncian ya el camino hacia el Romanticismo, pero en general poco hay en esta tragedia del drama que se va a practicar a principios del siglo siguiente. Lo sentimental tiene, a través de los monólogos de María Estuardo, una presencia limitada y contenida; no interesan los detalles truculentos, ni ahondar en el patetismo de la muerte, ni mover las emociones del espectador apelando a los recursos de lo lacrimoso o del horror facilón. Eso será, como sabemos, patrimonio de la comedia lastimosa e incluso de la heroica, pero el objetivo de Martínez Abello, muy consciente de la dimensión trágica de su obra, es otro bien distinto, que apunta más a la dimensión comunitaria (ejemplificar, convencer y prevenir) que a la individual (conmover). Por eso, de la decapitación de la reina escocesa sabemos a través de la austera narración que realiza su carcelero, el conde de Salusben, y por eso también, las únicas concesiones a la emoción son las que se permiten las servidoras de María, que compensan con sus llantos la ejemplar firmeza de ánimo con la que la reina afronta su cruel destino, convencida del premio del descanso eterno. El dramatismo de los momentos finales emana, más que de las demostraciones de sentimiento en escena, cuidadosamente dosificadas, de la propia contención con la que la reina se despide del mundo y de los suyos, de la corroboración de su destino trágico, al llegar la noticia de su indulto demasiado tarde para evitar la ejecución, y de la compasión que suscita en el espectador ('Aunque la aborrecí, me compadece', dice Fabricio) la contemplación de su cuerpo exánime en el cadalso: 'la sangre helada corre por su cuello, estatua de marfil se representa' (escena X, acto IV).

Nos encontramos, posiblemente, ante un ejemplar único del paso femenino por la tragedia neoclásica en las últimas décadas del siglo XVIII. Sin una tradición femenina trágica a la que adscribirse, y encorsetada por las limitaciones temáticas atribuibles a su inusual condición de escritora, para su primer y único ensayo en el género María

Martínez Abello escoge con tiento un asunto de la historia inglesa, original por su alejamiento de los escenarios habituales en otras obras contemporáneas, aunque no de los intereses de la historia eclesiástica, materia recomendable y sin duda presente en la biblioteca de una escritora de su talante, tan ilustrado como devoto. Y sin embargo, el tono piadoso y hagiográfico de *La Estuarda*, en sintonía perfecta con el de sus fuentes eclesiásticas, apenas logra camuflar la proyección ideológica que la obra alcanza en tiempos revueltos, de revoluciones, monarcas decapitados y persecuciones religiosas, como los que se viven en la Francia de la Convención e inquietan a la España de Carlos IV. Utilizar –y manipular– el pasado histórico para dar lecciones sobre el presente estaba en las bases estructurales de la tragedia neoclásica; así, el que Martínez Abello proponga sutilmente la Inglaterra isabelina (pasto de la herejía y del despotismo en la tradición católica) como espejo de la Francia revolucionaria, nos ayuda a situar por partida triple su obra: 1) dentro de los fundamentos ideológicos de la tragedia neoclásica; 2) en los márgenes de los intereses temáticos habituales del teatro español dieciochesco, que circulan por otros derroteros; y 3) en el centro de una línea dramática transnacional sobre María Estuardo que arranca del siglo XVII y que, por razones de oportunidad política y literaria, reflorece en la Francia posnapoleónica.

Con meritoria habilidad, y bajo el disfraz de la tragedia de devoción, el ingenio ‘femenil’ de ‘Madama Abello’ ofrecía a sus lectores finiseculares una reflexión en clave dramática sobre la monarquía, la tiranía y la legitimidad del poder, que apelaba directamente, aunque con velada sutileza, a la actualidad política europea y a sus posibles ecos peninsulares. No podía ser, en este sentido, más neoclásica.